

De la teoria interpretării... la practica ei

From the interpretation theory to its practice

(Abstract)

The theoretical difficulties of interpretation don't have the same practical availability, the same open wide to an efficacious interpretative act. In the properly interpretation moment, after the theory was assigned on its most important traits and presented quite comprehensible, new difficulties appear. One of them refers to the problem of recreating the art operas. Characteristic for this art operas is the existence of a certain wordly interval and a spatial one- exactly the situation of cinema. To retell the facts from a movie, with a view to its interpretation, is a very complicated task, but not so rough as it seems to be. The most suitable way to propound the retelling act is by giving examples (practically). Zorba the Greek movie is the best example of this technique (interpretation), how much more so itself is a certain expression of reality: the life and world essence is surrounded by a row of veils which leads to the blindness's conscience- metaphysical, emotional, religious, historical, ethical, sexual, conventional, cultural, psychological, social and substantial veil. Remark- ing the manner how this veils are expose represent a possible clue to understand the movie and also, avoiding the difficulty pointed out above: retelling some certain scenes of a movie can be possible without forcing the reader's patience and only with an unique outlook.

În procesul de revelare a profun- zimilor unei opere de artă, termenul „interpret” este cel mai puțin folosit, atunci când este vorba să se desemneze autorul acestei revelări; îi sunt preferați termeni ca „critic”, „cronicar”, „comen- tator”, „exeget” etc. Termenul „inter- pret” este considerat, se înțelege, ca fiind unul mai slab, în raport cu aceștia. Altfel spus, se acceptă, îndeobște, la nivelul mentalului comun, faptul că, dacă furni- zezi celuilalt o interpretare, dar numai *ca* simplă interpretare, asta nu are cum/de ce să-l intereseze, la modul serios, în afara simplei (și anormalei, până la un punct) curiozități. Trebuie, ca atare, să i-

o oferi *ca* altceva: ca pe o înfățișare cu valoare incontestabilă de adevăr, lesne de recunoscut și totuși nerecognoscibilă, înainte de a fi arătată de către interpret, și, se înțelege, rezistând obiecțiilor, după facerea ei publică, în agora. Or, pentru aceasta, se acceptă, în mod obișnuit, faptul că interpretarea trebuie să răspundă unui șir rezonabil de exigențe, fără ca importanța acestora să fie egală, în cazul tuturor operelor de artă, dar regăsindu-se, deopotrivă, ca un numitor comun al exegezelor ce ajung să se instituie în canoane.

Reprezintă, toate acestea, modalități implicite de repunere în discuție a pro-

blemei discernământului interpretării, sau a discernerii interpretărilor, ceea ce, deși privit din unghiuri diferite, constituie, în fond, același lucru. Iar problema aceasta, a estimării valorii unei interpretări, nu este una care să implice grile rigide, de natură să fie surprinse într-o tratare exhaustivă, pentru simplul motiv că ea reclamă, de fiecare dată, o cât mai inspirată raportare la specificul operei de artă. În practică, acest aspect este relevat de dificultatea în care interpretul – mânat de intenția sa de a releva dedesubturile operei de artă – se găsește, atunci când se vede nevoit să o reconstituie, în prealabil, într-o măsură dictată de necesitățile sale interpretative; este vorba, ca atare, de prezentarea prealabilă a particularităților operei de artă, în vederea ilustrării semnificației lor artistice. Or, aceasta nu se poate realiza numai urmând coordonatele esențiale ale operei de artă – ceea ce înseamnă, deja, interpretare – ci urmărindu-le și pe cele ce dau seama de finitudinea sa sensibilă (prin contrast cu orizontul teoretic infinit al interpretării). Sunt implicate, aici, cel puțin două tipuri de reconstrucție, pe care cuvântul, ca instrument nu doar substitutiv, le poate realiza: *spațială*, în cazul operelor de artă static-vizuale, ce se oferă dintr-o dată percepției (precum pictura, sculptura, arhitectura), și *temporală*, în cazul operelor de artă ce necesită investirea unui anumit interval temporal, de către consumator, spre a putea dispune de o percepție integratoare a lor (precum muzica, literatura, teatrul, cinematograful). În cazul ultimelor două, cele două tipuri, practic, se suprapun, augmentând, indefinit, dificultatea interpretării, dincolo de faptul că abordarea lor se poate realiza, în fiecare caz în parte, după felurite criterii (alegerea unghiului privirii, respectiv a porțiunii firului narativ, de la care să se înceapă reconstituirea ghemului, este la lati-

tudinea interpretului). Prin aceasta, „*cinematograful – «artă a succesiunii» – este reinventat, în succesiunea frazelor care-l povestesc, ca o «artă a simultaneității»: emoția este (trebuie să fie) instantanee, fiind – de această dată – nu «lucrul în sine», ci demonstrația (dovada) lui.*”¹ Dar această „*reinventare*” a operei de artă ridică dificultăți serioase, interpretului, și nu doar ținând cont de faptul „*că un film are totuși mai multe căi de acces, că totul se bazează pe interpretare sau chiar că un autor poate să vrea una și să-i iasă alta*”², dar mai cu seamă având în vedere faptul că „*cronica de film nu trebuie să dubleze filmul, prelungindu-l pe hârtie (...)* Pentru simplul fapt că *Cinemaul este alt limbaj decât cel pur verbal, el nu trebuie «verbalizat», tradus în cuvinte. Singura dovadă, în cinema, este imaginea – și ea poate fi analizată, cum spuneam, dar nu poate – și mai ales nu trebuie – «povestită»*”³.

Și totuși, lucrurile nu-s atât de simple – nici măcar când se încearcă teoretizarea lor, d-apoi când se trece, efectiv, la practică – astfel că până și reputatul critic român revine, asupra problemei în discuție, cu o atitudine ceva mai puțin tranșantă: „*Nu știu să existe, în materie de comentariu cinematografic, pacoste mai mare decât necesitatea de a povesti un film... Sau de a povesti secvențe (momente) din el. Este un «popas» obligatoriu – dar unul totuși atât de nefericit! Reprezintă demonstrația definitivă a faptului că filmul nu poate fi redus la poveste, dar că, în ciuda acestui adevăr, nu poți scrie un comentariu fără a face referire la ea. (...) Acest lucru se explică prin ceea ce spuneam mai devreme: necesitatea unei «ancore», a unui moment forte, în funcție de care poți construi demonstrația. Poate fi, desigur, o imagine – una singură – dar ea trebuie însoțită de povestirea drumului până la acea imagine, de descrierea contextului în care apare și de semnificația ei în*

¹ Alex. Leo Șerban, *De ce vedem filme*, Ed. Polirom, Iași, 2006, p. 136

² *Ibidem*, p. 220

³ *Ibidem*, p. 69

*acel context... Ceea ce – pe ecran – se manifestă cu forța evidenței, trebuie completat – în scris – cu proza de grefier a comentariului.*⁴

Lucrul acesta se relevă a fi cu atât mai dificil cu cât filmul luat în discuție este mai valoros: în momentul în care ai de-a face cu o capodoperă a genului, fiecare moment, fiecare imagine, fiecare cadru, fiecare gest, fiecare replică, vor fi mai mult decât semnificative, astfel că dificultățile semnalate de Alex. Leo Șerban devin cu mult mai mari, decât la o primă vedere. Situația interpretului este cu atât mai ingrată cu cât filmul respectiv este deja foarte bine cunoscut, de către cinefili, astfel încât comentariul riscă să-i plictisească, și, chiar în contextul în care poate fi vorba de o interpretare cu adevărat reușită, acest aspect să arunce, asupra ei, o nedreaptă umbră. Astfel se face că interpretul contemporan este pus în situația de a se interoga, înainte de redactarea comentariului său, asupra modalităților ce-i stau la îndemână în vederea rezolvării acestei complexe situații. Și chiar dacă „*criticul spune nu doar ceva ce opera nu spune, dar chiar și ceva ce el însuși nu intenționează să spună*”, se ridică întrebarea dacă, într-adevăr, „*semantica interpretării nu are consistență epistemologică și, ca atare, nu poate fi științifică*”⁵, după cum consideră Paul de Man. În fond, există câteva repere clasice, ale unui comentariu de film (analiza raportului dintre acțiune și reflecție, mister și raționalizare, percepție și reprezentare, montaj și cadre, exactitate și imaginație, detaliu și stilizare, exigențe intelectuale și estetice, cod și mesaj, etc.), însă măsura efectivă a unei critici de film e constituită, în ultimă instanță, de neputința cinefilului de a mai furniza obiecții, interpretării date, respectiv de uimirea produsă, în sufletul

acestuia, de faptul că o peliculă atât de cunoscută, lui, a putut lăsa să-i scape, totuși, atât de multe semnificații, poate chiar sensul ei fundamental... Este meritul criticului ca, depășind toate dificultățile amintite mai sus, să mai producă și o stare de șoc spiritual, cunoscătorului de film. În fond, oricât de bine ar realiza, un comentariu al unui film, interpretul nu-i va amputa, în nici un fel, cinefilului, dorința de a viziona, el însuși, filmul. Dar asta nu înseamnă nici că problemele puse în discuție nu-și au valoarea lor. La urma urmei, coerența interpretării, complexitatea și subtilitatea ei, trebuie să-l determine, pe cinefil, să treacă peste orgoliul său rănit (acela ce-l face să privească cu reticență, încă de la început, orice nouă interpretare furnizată unui film clasic, dat fiind că respectivul este, deja, arhicunoscut) și să-l facă să recunoască, în final, faptul că, de acum încolo, nu va mai putea face abstracție, de câte ori va viziona pelicula, de sensurile pe care interpretarea dată i le-a revelat.

Este, deja, expresia transgresării, de către interpretarea însăși, a propriului ei statut: semn al trecerii de la interpretarea *ca* interpretare la interpretarea *ca* adevăr al operei de artă.

Zorba Grecul: itinerariul hermeneutic al inițierii

Pe o ploaie morocănoasă, într-un port schimonosit de atmosfera umedă, grea, un tânăr bărbat, la vreo 25-30 de ani, își caută, printre bagajele cărate de hamali, lăzile cu cărți. Identifică, una din ele, și, abia ce le atrage atenția să o care cu grijă, aceștia o și scapă, despicându-se și slobozind, câteva cărți, în ploaie... Excesiv de grijuliu, tânărul le ridică de pe asfaltul ud, cu repeziciune, le potrivește subsuoară, ținând, cu cealaltă mână, umbrela, pe care o postează deasupra

⁴ *Ibidem*, p. 137

⁵ *Ibidem*, p. 68

unei alte lăzi cu cărți, ce-și așteaptă rândul... Din cauza furtunii de pe mare, nu se poate imbarca, și intră în sala de așteptare. Își deschide o carte, dar nu apucă să citească nici un rând, căci are sentimentul straniu, făcându-l să degaje câteva gesturi nesigure, că este privit. Întâlnirea căreia avea să-i fie protagonist principal avea să declanșeze, pentru el, exact scenariul inițiativ de care avea nevoie. Intrusul care dădea buzna în viața sa, într-un mod cu totul ieșit din comun, chiar șocant, ce sfidează canoanele nescrise ale relațiilor interumane, are darul de a ne introduce, pe noi, privitorii, într-un univers ce se anunță, de la bun început, provocator și revelator de nebănuite adevăruri, despre ființa umană. La prima vedere, pare a fi o întâmplare, dar întâmplarea, ca nume al incompreensibilului – adică a ceea ce, antrenându-ne, și pe noi, în tăvălugul său, ne generează, totodată – este expresia a ceea ce nu putem pătrunde, a unui sens ce poate fi crucial, pentru existența noastră, dar, totodată, a ceea ce refuzăm să prindem în semne, în simboluri, tocmai deoarece conștientizăm inutilitatea acestui gest. Or, marea virtute a întâmplării (prin contrast cu fatalitatea) este aceea că nu ucide speranța, astfel făcându-se că ea dobândește, adeseori, o semnificație soteriologică. Perspectivă ce se întrevide, imediat, și în scena imediat următoare, care pune în lumină dimensiunea esențială a întâlnirii celor doi, astfel că miza spirituală, a întregii întâmplări, nu se mai lasă mult așteptată: omul aflat la deplina maturitate, din fața tânărului, este un miner, un răscolitor de esențe.

Nu trebuie să ne uimească cadrul profan în care se derulează dialogul celor doi: cu peste două milenii înainte, pe aceleași meleaguri ale Eladei, Socrate coborâse dialogul în agora, fără ca

aceasta, totuși, să-i atragă simpatia celor mai mulți. Modelul socratic este însă caracteristic, pentru situația de față, dintr-un alt motiv, cu adevărat revelatoriu: Socrate a realizat o mutație de 180°, în viața spirituală a Atenei, prin aceea că a revoluționat percepția asupra clasicei relații dintre maestru și discipol. Inițierea nu este ceva care să se realizeze la inițiativa discipolului, la dorința sa; raportul acesta tradițional este, o dată cu Socrate, inversat, maestrul coborând, în universul profan, spre a-și căuta discipolii, „*mirosindu-i*”, cum s-ar zice, pe aceia potriviți, dăruiți cu un har pe care el l-ar putea scoate la suprafață. Așadar, bărbatul puternic și straniu, dinaintea tânărului, este un răscolitor al adâncurilor, așa după cum Socrate era un maieutician, un moșitor al *ideii*, a cărei existență adormită o presimțea, cu un instinct numai al său, în sufletul celui ales, scoțând-o ulterior, cu voia acestuia, la lumină. Are însă grijă să nu agreseze, prin insistența sa, oamenii simpli, pentru a nu-i fi percepută, arta, drept distructivă, și a nu risca soarta predecesorului său. O face, numai, prin felul său evaziv, de a se manifesta, fără de nici o reținere, cum este și râsul său zgomotos, prelung, în care izbucnește atunci când își amintește că l-a bătut pe ultimul său patron, din care cauză și fusese dat afară, răs ce le irită, pe unele doamne din sala de așteptare. Nu este decât o perspectivă înșelătoare, asupra realei sale naturi: arareori adevărurile profunde, din om, se înfățișează, ochilor, ca atare. Aparența sa neîngrijită, chiar necioplită, are menirea de a-l pune la încercare, pe tânăr, de a-i testa puterea de a trece dincolo de prejudecățile obișnuite, de a-i proba receptivitatea la nou. La urma urmei, ocupația tânărului – aceea de scriitor – îl predispucea, în viziunea celui mai vârstnic, la o exagerată cântărire a lucrurilor, caracteristică de îl

apropie de breasla băcanilor. Or, marea problemă a reformatoilor spirituali, a autenticii viețuitori, în spirit, este, se știe, următoarea: cum să ajungă la inimile oamenilor. Cel ușor încărunțit are, se vede, acest dar: izbutește să atingă, cu arta sa oarecum necizelată, instinctivă, punctul sensibil al interlocutorului său. Deși se arată stingher, nepriceput, în fața încercărilor celui alt de a privi lumea, de a-i releva esența, incapabil de a se margini chiar și numai la nivelul simplei etichete, el emană, prin cel mai nesemnificativ gest al său, viață, în cel mai propriu sens al termenului, sugerându-i, tânărului, că viața înseamnă mișcare, inițiativă, și nu *cumpănire* perpetuă; măcar băcanii *cântăresc*, mărfurile, pentru a le stabili un preț, pentru a scoate profit, în vreme ce cărturarii se muncesc să *decidă* asupra modului în care trebuie trăită viața, lucru pe care nu-l poți afla decât trăind... Așadar, așa cum băcanii atașează lucrurilor un preț ce nu revine, în chip firesc, naturii lor, pervertind percepția noastră, a tuturor, asupra lor, și împiedicându-ne să le vedem drept ceea ce sunt de fapt, la fel și cărturarii, pierzându-și timpul prin analiza cărților, găsesc, vieții, înțelesuri ce o smintesc, esența vieții scăpându-le, de cele mai multe ori, în infinite modalități pe care nici ei înșiși nu le conștientizează. E drept, arareori primim, adevărurile spirituale, în chip *direct*, descoperindu-le în noi înșine, calea *indirectă* fiind cea mai obișnuită: așa primim iubirea, așa primim viața, la origine... Dar, în măsura în care receptivitatea la nou ne aparține, ea dă seama de șansa noastră de a ne împărtăși din cele mai profunde și de efect adevăruri, pe care nu le putem afla decât singuri, moșiți, eventual, de un maestru cu o experiență net superioară și cu o răbdare pe măsură. În orice caz, excesiva cumpănire, a lucrurilor, poate conduce la o

încremenire în așteptare, ce reprezintă, se pare, tocmai opusul vieții.

Uitându-se la ceas, ce arată ora nouă fix, oră propice începuturilor, Zorba dă, peste cap, păhărelul de rom. Numele celui alt va rămâne, pe tot parcursul filmului, necunoscut: nașterea sa în spirit încă nu s-a produs, el nu are nevoie, încă, de un nume (să nu uităm, la acceptarea în rândul ordinilor mănăstirești sau al altor organizații, cel proaspăt inițiat primește un nou nume, care nu mai are nimic de-a face cu cel vechi, profan). Prin contrapondere cu Zorba, ce posedă prea multe (după cum l-au botezat ceilalți, de-a lungul existenței sale, fapt subliniat chiar de el), bărbatul cel tânăr mai are un drum lung, de parcurs, până la a ieși, cu adevăratul său chip, în lumină. Iată că Zorba posedă însă instrumentele necesare, cunoscând, între altele, limba engleză, în condițiile în care toți ceilalți, din juru-i, vorbeau numai greaca, iar cel tânăr, după cum aflase încă din sala de așteptare, se născuse în Anglia, tatăl fiindu-i grec. Dar, mai mut decât atât, Zorba reprezintă exact omul de care avea el nevoie, câtă vreme sosirea sa în Grecia era motivată de intenția sa de a redeschide o veche mină, pe care o primise moștenire.

De aici încolo e evident că ceea ce părea, la început, pură *întâmplare*, poartă, de fapt, pecetea unui *destin* neîndoielnic, superior: Zorba este exact minerul cu experiență necesar novicei bărbat, căruia Zorba îi va zice, până la final, „*Șefule*”, expresie cu valoare simbolică, ce denotă că reala putere, de a scoate esența sufletului său la suprafață, revine acestuia, întocmai după cum Socrate nu făcea decât să ghideze, spiritul celui moșit, fără a-i limita, în vreun fel, libertatea. Nici Zorba, însă, nu dorește ca libertatea să-i fie, în vreun fel, limitată, dovadă precizarea pe care o face încă de la bun început, atunci când *Șeful* (o să-i

spunem, și noi, astfel) îi sugerează că, de vor reuși, în încercarea lor de a reda, viață, minei, va fi bine nu numai pentru ei, dar și pentru toți sătenii, astfel că se vor putea și relaxa, înotând, sorbind vin, cântând la santuri... Acel santuri pe care Zorba, mângâindu-l și recunoscând că-l poartă totdeauna, cu el, îl consideră vocea sufletului său, motiv pentru care îi și precizează, Șefului, că el nu cântă, la comandă: eliberarea spiritului nu se realizează la întâmplare, conform unei simple dorințe sau vreunui capriciu, ci numai atunci când esența simte că poate ieși la suprafață, condițiile fiind propice, iar fructul, copt. Altfel spus, eliberarea sufletului, atât de dorința proprie, cât și de dorința celuilalt, se constituie într-o premisă indispensabilă, trezirii. De altfel, tânărul novice își recunoaște, fără sfială, neputința, acceptând ceea ce se va dovedi a fi provocarea crucială, a vieții sale.

Pentru a sărbători, Zorba îi comandă, și lui, un rom, până în acel moment el servind doar un ceai – banalul ceai englezesc, expresie a vechii lumi, de care trebuia să se despartă. Obiecția sa, că nu obișnuiește să bea, așa ceva, nu are deloc, trecere, în fața lui Zorba:

– *Acum o să bei. De ce să începi cu stângul?*

– *Doamne-ajută!*

– *Și Necuratul, jupâne!*

Inițierea, se vede, a și început: contrariile posedă aceeași demnitate, echilibrul nu poate fi obținut exacerbând importanța acordată numai unei laturi, a existenței. Ceva mai încolo, Zorba îl va caracteriza chiar, pe Dumnezeu, drept „*un diavol bătrân și înțelept*”, demascând, de la bun început, **vălul metafizic**, ce acoperă ochii lumii, smintind inimile și caracterele. Asta deoarece *inițierea* constă, de fapt, în *ridicarea, succesivă, a acelor văluri* ce acoperă, obstrucționează vederea liberă, a sufletului, împiedicând deștep-

tarea esenței, în el. Deși, aparent, Șeful este cel care îl angajează, pe Zorba, pentru a-i oferi, astfel, minimumul necesar subzistenței, el se lasă, fără a o conștientiza, pe deplin, în seama acestuia, dat fiind și starea de criză în care-și știa ființa: chiar el mărturisise că nu mai zămislise, de luni bune, nici un rând. Dar, pentru ca inițierea să demareze, cu adevărat, cei doi se îmbarcă, pe o mare agitată, către Creta: dificultățile drumului pe care și l-au asumat nu sunt, după cum se va vedea, încă de la început, lesne de depășit, dar traversarea mării are semnificația unei purificări, prealabile, iar drumul către Creta este echivalentul retragerii, din lume, dat fiind că inițierea nu se poate realiza în mijlocul mulțimilor, în mediul profan. În plus, tărâmul inițierii este acela în care, cândva, și-au făcut, ucenicia, zeii Eladei... Iar analogia dintre sufletul Șefului și mina sa este, de acum încolo, mai mult decât relevantă: mina este veche, așa cum „*boala*” Șefului nu mai suportă amânare, spiritul său trebuie să fie trezit, la viață, până nu este prea târziu. Călătoria, pe marea zbcucimată (simbol al lipsei de răgaz, a vieții, al ostilității ei, față de abordările pur spirituale), servește drept necesar răstimp unei mai bune intercunoașteri, a celor doi. Bineînțeles, maestrul nu-și arată, virtuțile, de la bun început. Cel ce trebuia să-l învețe, pe tânărul bărbat, cum se scoate lignitul, din adâncurile pământului – lignitul, sursă a energiei vieții, element al producerii focului sacru, a toate zămisliitor – îl va învăța, până la urmă, cu totul altceva. Efectul va fi cu totul neașteptat, pentru învățacel, pentru simplul motiv că Zorba nu posedă, deloc, înfățișarea unui maestru; mai mult, el se arată vulnerabil la niște manifestări obișnuite, ale vieții: suferă de rău de mare, spre amuzamentul Șefului. Sunt, însă, convulsiile generate de imensa responsabilitate, pe care și-a

asumat-o, și pe care cel aflat la începutul sușului spiritual nu le poate bănuși. Situația este paradoxală, deoarece relația dintre cei doi nu este ceea ce pare: nu reprezintă, în fond, paradoxul, tocmai expresia rațională a morții raționalului? Altfel spus, înțelesul rațional, al unei împrejurări, lipsește, dar esența ei este turnată într-o formă rațională, de unde și forța ei de atracție. Nu întâmplător, paradoxul este echivalentul rațional al misterului, mister care, pentru a fi resimțit drept viu, trebuie să se debaraseze de orice conținut rațional. Iar misterul ce resimte nevoia propriei raționalizări, precum acela pe care-l caută Șeful, în cărțile sale, nu este autenticul mister, nu corespunde esenței vieții: este marcat, de această nevoie, ca de o modalitate de afirmare a propriei sale morți! Este și motivul pentru care dialogul celor doi nu violentează, în vreun fel, adâncurile ființelor lor, apropierea dintre ei realizându-se treptat, cu finețe.

Ceea ce trebuie să distingă, încă de la început, maestrul, sunt limitele discipolului, astfel explicându-se și mirarea lui Zorba, în fața neputinței, Șefului, de a se bucura, la vederea delfinului ce sare din valurile înspumate ale mării. Novicele reacționează, în fața acestui eveniment inedit, ce constituia, fără îndoială, o premieră, pentru el, în maniera standardizată – corespunzând puritanismului englezesc – în care s-a obișnuit să reacționeze în fața oricărui eveniment: este incapabil de a se bucura, realmente, de ceva. De aici încolo, Zorba se va concentra asupra remedierii acestui aspect, fără ca Șeful să bănuiască, o singură clipă, aceasta... În fond, delfinii reprezintă expresia simbiozei depline dintre inteligență, mișcare și pofta de joc, toate constituind, în viziunea lui Zorba, măsuri ale esenței vieții și ale realei

înțelepciuni, care permit ca viața să fie trăită, cu adevărat.

Odată cu sosirea lor în Creta, într-un cătun izolat, situat pe o culme abruptă, evoluția ansamblului nu-i mai include doar pe ei doi. Zorba se va profila, tot mai pregnant, drept singurul personaj capabil să găsească, în el însuși, energia și motivația necesare vieții, toți ceilalți așteptând, aceasta, de la el sau de la vreo tradiție, fără ca sentimentul plinătății vieții să-i caracterizeze, în vreun fel. Este și explicația rolului decisiv pe care îl joacă, Zorba, în toate scenele în care apare. Pe de altă parte, pentru a înțelege esența vieții, e nevoie să cobori în tumultul ei, „să-ți desfaci cureana și să cauți belelele”, după cum îi spune, Zorba, Șefului, atunci când acesta este atât de ezitant, într-o chestiune simplă, încât nu-și poate da seama, măcar, spre ce-l împing propriile instincte. În orice caz, este sarcina lui Zorba, de a-i deschide ochii, iar mijloc mai potrivit, decât a-i releva, pe viu, *eșecurile* celorlalți, nici că se poate imagina.

Întâmpinați, inițial, de întreg satul, apoi de Mavrandoni, cel ce avusese grija de pământ, cei doi călători poposesc, pentru început, în casa Madamei Hortense, o franțuzoaică trecută de mult de vârsta primei tinereți, ce avea un hotel. În drumul lor, o femeie în negru, ce avea să joace un important rol, ulterior, în viața celui tânăr, îi privește, de pe acoperișul casei sale din piatră, în timp ce-și întindea cearșafurile. Viața, în acest cătun, se desfășoară după cu totul alte coordonate, decât cele din marile orașe, iar faptul crează o atmosferă stranie, ce ațâță curiozitatea și ține spiritul treaz. Încă de la bun început, Zorba își exprimă pofta de viață, examinând fundul madamei și dându-i coate, Șefului. Greu de estimat de ce fel de *inițiere* este capabil un asemenea „mastru”,

și totuși, toate indiciile înfățișate criptic, în film, până aici, trimit către această ipoteză. Madame Hortense, îmbrăcată ca de sărbătoare, punând, la megafon, o melodie din tinerețea ei, începe să dănțuiască, în fața lor: acest mod comportamental ține loc de prezentare, de ilustrare a ceea ce ea considera esențial, pentru ea.

Aruncat în dans, de către Zorba, Șeful se arată a fi mai stingher ca oricând, până acum. Zorba îl salvează, de astă dată, preluând el sarcina de a-i provoca bucurie, Madamei, în timp ce el se retrace, așezându-se la masă și sorbind din vinul roșu, menit să-i trezească simțurile. Nu este de mirare că remediu propus nu are efect, încă, asupra lui: Madama este mult mai apropiată, ca vârstă, lui Zorba, dar simțurile și, deopotrivă, spiritul acestuia nu aveau nevoie, pe de altă parte, de vreun stimulent, fiind, tot timpul, treze. Este și motivul pentru care Zorba nu se scandalizează. Mai târziu, însă, când Șeful nu se va arăta receptiv la chemările discrete ale frumoasei văduve ce aprinsese instinctele tuturor bărbaților din sat, Zorba își va exprima, pe deplin, nedumerirea, dezamăgirea. Ce altă forță, mai puternică decât sexualitatea, putea răscoli, ființa partenerului său de afaceri? Unde ar putea găsi, el, alte resurse, care să-i alimenteze puterea de a trăi? Cei mai mulți oameni n-ar avea ce face, cu viața lor, dacă n-ar exista sexualitatea. Și totuși, Șeful nu se arată mai deloc interesat, de ea, iar forța autentică, existentă în el, care ar putea să-l mobilizeze, rămâne, până acum, un mister. Lecția, însă, abia începuse, iar drama Madamei se descoperă, în esența și semnificațiile ei, cu încetul.

Odată cu înfățișarea poveștii acestei nefericite franțuzoaice, un alt vâl al mayei, al iluziei ce acoperă ochiul ființei

abisale, este demascat, după acela metafizic: *vălul afectiv*. Or, ce este straniu, e că Zorba nu încearcă, deloc, să-i divulge, Madamei, natura iluzorie, fantasmagorică, a lumii în care era captiv spiritul său: se va vedea, imediat, de ce. Inițierea nu constă în revelarea adevărului, de către maestru. Reînnodând, firul poveștii sale, Madame Hortense descrie maniera în care a încercat să-i oprească patru amirali de la bombardarea insulei și a săracilor ei locuitori (insistând mai ales pe lângă Canavarro, amiralul italian de care era mai apropiată), oferind amănunte neverosimile, ce stârnesc râsetele abia camuflăte, în dosul mâinilor, ale companionului lui Zorba. Apostrofările acestuia au darul de a trezi, pentru prima oară, *o altfel de percepție*, în el: înțelege că a făcut un lucru urât, jignind – e drept, fără intenție – o ființă sensibilă... Nu conta că universul ei era cu totul iluzoriu, fără vreo speranță de remediere, a situației. Terminându-și, istorisirea, cu ochii împăienjeniți, Zorba îi face semn, Șefului, că rămâne, peste noapte, ea crezându-l Canavarro, amiralul italian din amintirile ei de tinerețe... Era prea târziu, pentru *Bubulina* (așa avea să-i spună, Zorba, Madamei Hortense, de-acum încolo), după cum are să afirme chiar ea, ceva mai încolo. Vălul iluziei nu mai putea fi înlăturat, întru eliberarea spiritului său, de suferință: fără a putea fi eradicată, durerea ei putea, cel mult, să fie temperată. Pofta de viață (căci asta simbolizează atașamentul ei, chiar și după atâția ani, de amiralul italian) nu este suficientă, pentru salvarea sufletului. Dar, cu toată limpezimea situației, Șeful încă nu resimțea, în toată amploarea, tragedia: trebuia să survină o situație care *să-l implice, cu adevărat*, grăbindu-i trezirea.

Pe o ploaie mocănească, pregătind, parcă, pământul, pentru rod, cei doi oaspeți ai satului se refugiază în cârciuma

locului. Este, iarăși, un fapt emblematic: cârciuma și biserica reprezintă cele două locuri în care se adună, de obicei, oamenii simpli, pentru a schimba opinii (cel de-al treilea, piața, lipsește, în acest cătun izolat, al Cretei). Cârciuma le facilitează, însă, o anumită libertate, în raport cu biserica, unde autoritatea nu revine celor mulți, fiind, așadar, expresie a gradului de responsabilitate pe care și-l asumă, fiecare în parte. Or, oscilația aceasta, continuă, este expresia inconstanței lăuntrice, a omului, a inaderenței sale la un sistem coerent de valori, ca și a separației sociale dintre bărbat și femeie, cârciuma fiind locul predilect de întâlnire al primilor, biserica, al ultimilor. Într-un asemenea context își face apariția, în film, femeia față de care tânărul englez ar trebui să reacționeze conform așteptărilor lui Zorba: este vorba de cei doi ochi negri, agili, care l-au măsurat, din cap până în picioare, de pe acoperișul unei case, de după cearșafurile ude, în momentul intrării lor în sat. Adeseori singurătatea conferă, oamenilor, o putere pe care n-o ațișează, în condiții de viață normale. Așa se întâmplă și cu văduva ce constituia, după cum se va vedea, preocuparea principală a tuturor celor adunați în cârciumă. Îmbrăcată în negru, aceasta îndrăznește să intre în cârciumă și să-i sfideze – fapt elocvent, pentru tăria ei de caracter, dat fiind că, într-o lume tradițională, cârciuma reprezintă, pentru o femeie, un tărâm interzis, un tabu – recuperându-și capra ce escaladase gardul din piatră al casei sale și pe care bărbății o dosiseră, pentru a o provoca, sub o masă. Zorba are ultimul cuvânt, de spus, apucând capra și punând capăt josnicei hărțuiei, Șeful oferindu-i, la ieșire, ca un gentleman, umbrela sa, în vreme ce fiul lui Mavrandoni, un tânăr la vreo 20 de ani, țâșnește afară, pe lângă umărul lui Zorba, ce începuse să fluiera, indiferent.

În momentul în care văduva pătrunde, fără pic de frică, în cârciumă, toți cei de față amuțesc, iar în clipa în care părăsește cârciuma, scuișând pe jos, în chip de ofensă, la adresa tuturor, nici unul nu schițează nici un gest. Frumusețea ei degajă putere, și îi inhibă. Resortul atitudinii sătenilor devine explicabil abia raportându-ne la logica abisală a inconștientului uman. Un fapt real, din perioada de început a Inchiziției (1485), ne-ar putea face să înțelegem, cu mai multă ușurință, natura acestui mecanism arhifuncțional, în comunitățile umane: este vorba de istoria tragică a castelanei Conception de Saavedra, relatată de Edmond Cazal în tulburătoarea sa carte „*Istoria scandalooasă a Inchiziției*”⁶, care ne relevă modul în care frumusețea ajunge să fie considerată, prin ea însăși, un păcat. Or, singura vină a acestei neobișnuit de frumoase fecioare a fost aceea de a-i fi căzut, cu tronc, temutului inchiizitor Torquemada, de a fi intrat, din întâmplare, în raza privirii sale, ceea ce a condus la ațâțarea dorințelor năprasnice, refulate, ale acestui călugăr nebun. Rezultatul este lesne de anticipat: acuzată de erezie, atât ea, cât și viitorul ei logodnic, au fost supuși unor crunte torturi, dat fiind că a refuzat, cu o voință ieșită din comun, avansurile Marelui Inchiizitor – spaima întregii Spanii – sfârșind, în cele din urmă, după înspăimântătoare chinuri și repetate violuri, din partea călugărilor și a liderului lor, în persoană, printr-o moarte îngrozitoare. Toate acestea fără a fi fost cu nimic, dar efectiv cu nimic, vinovată. Și totuși, lucrurile nu-s atât de simple: Conception avea cel puțin o vină... Aceea de a-i fi ațâțat dorința, lui Torquemada... Voința acestuia, împotriva naturii, efortul acestuia, de a rezista ispitelor, în cel mai pur spirit monastic,

⁶ Edmond Cazal, *Istoria scandalooasă a Inchiziției*, Ed. F.F. Press, București, 1994, p. 9-62

și-a relevat întreaga-i slăbiciune, în fața frumuseții acestei Castelane, zămislită de același Dumnezeu care impusese, tot el, aceste restricții, supușilor săi... Frumusețea lumii este, așadar, prin ea însăși, un păcat, deoarece te face s-o dorești... În consecință, neputând renunța la dorința însăși, nu-ți rămâne decât să distrugi obiectul acestei dorințe...

Această istorie este de natură să redea semnificația întâmplării tocmai înfățișate. Ea îi dă de înțeles, lui Zorba, care e punctul vulnerabil al prietenului său: liniștea lăuntrică, a acestuia, stabilitatea ființei sale, este construită pe o conduită excesiv de preventivă, care nu poate rezista, pe termen lung, în confruntarea cu vârtoarea vieții. Cum, însă, liantul relației lor, care-i permisesse, lui Zorba, să-i șadă în preajmă, este legământul acestuia că va repune, pe picioare, mina cea veche, proiectul nu mai suporta amânare. În fruntea convoiului de lucrători, călare pe un măgar (fapt ce desemnează, prin analogie cu intrarea lui Iisus în Ierusalim, poziția lui, de lider spiritual, responsabil cu demascarea falselor văruri ce obstrucționează realitatea), Zorba se îndreaptă spre mină, cântând din santuri. Numai că începuturile nu-s deloc simple, mai ales când terenul e vechi și ostil, acțiunea fiind îngreunată de rigiditatea și șubrezimea aduse de timp. Intrarea în mină se surpă, la puțin timp de la demararea lucrărilor, ceea ce-i face pe Șef să le amâne, pentru moment.

– *Eu zic să te botărăști. Ești, sau nu, un capitalist afurisit...?*

Ceea ce știe, mai bine ca oricine, Zorba, este că întreprinderile cu adevărat importante, pentru viața omului, nu suportă amânare: a renunța, prea devreme, poate fi semn al ratării, definitive, a întregii mize puse în joc. Iar o primă amânare ajunge să se constituie, în marea majoritatea a cazurilor, într-o perpetuă

amânare... Viabilitatea analogiei dintre mină și sufletul Șefului este probată, din plin, de această ultimă replică a lui Zorba: în joc e o problemă de atitudine, iar reala miză a celor doi este spirituală, nu simplu materială... Fără îndoială, pereții minei trebuiau întăriți, cu bârne tinere, noi, iar singurul lemn, aflat la îndemână, era cel al mănăstirii, Zorba plănuiind, deja, cum să-l procure. Cu fața neagră, de la praful de cărbune, îi sperie, pe doi dintre călugări, turnând, în amfora pe care o abandonaseră, vinul destinat lucrătorilor săi, și așezând, în ea, un băț în forma sfintei cruci. Reîntorcându-se, călugării au văzut, în asta, expresia unei minuni dumnezeiești, sorbind, până la capăt, vinul sfânt, și împrietenindu-se, în felul acesta, cu Zorba. Această întâmplare, oricât de ridicolă ar părea, își are locul ei bine stabilit, în economia întregii narațiuni: demascarea unui al treilea vâl, ce orbește ochii ființei – **vâlul religios**. Câtă vreme Zorba își permite să se joace de-a Dumnezeu, cu călugării, demascându-le credulitatea și ignoranța, acest gen de rătăcire, a adevărului universal, este în afara oricăror dubii. Întâmplarea mai are, totodată, o semnificație: materia primă, necesară redresării ființei abisale, a omului, trebuie să fie una sacră. Lemnul mănăstirii reprezintă un puternic simbol, în această privință, sugerând că e nevoie de preexistența unei relații armonioase cu instanța metafizică, din om, înaintea încercării de purificare a ființei sale profunde. Este momentul din care Zorba își poate pune în aplicare năstrușnicul său plan.

Aruncându-se într-un dans solitar, nebun, Zorba continuă să se învârtă, frenetic, până ce Șeful ordonă lăutarilor să înceteze, provocându-i prăbușirea, în nisipul nopții, cu fața către cerul înstelat. Este, acesta, momentul în care Zorba, rememorând o întâmplare a vieții sale –

reacția sa și a celorlalți la moartea fiului său – dă în vileag câteva din coordonatele viziunii sale, asupra vieții: durerea reprezintă realitatea fundamentală, zămisliitoare, a acestei lumi iluzorii, iar dansul – mijlocul natural, al omului, de a se elibera de ea. Limbajul, discursivitatea, nu au harul de a limpezi, ființa, la un nivel atât de profund, motiv pentru care Zorba preferă acțiunea, rămânând, uneori, fără grai. Nu este însă vorba, în cazul său, de refugiul în vreun gen sau altul de beție, de abdicarea din fața realității, ci de o purificare a lucidității – altminteri distructive – prin bucurie. Nu este vorba de un abandon, din fața responsabilității, de recursul facil la libertatea pe care ne-o oferă refugiul în inconștient, în universul fantomatic al Mayei. Starea de luciditate a sufletului îl erodează iremediabil, dacă se limitează la percepția simplă și însingurată a sfârșitului. E nevoie de detașare, iar detașarea nu poate dura, în absența bucuriei, a acelei bucurii solare, adânci, țâșnind din metafizicul ființei.

După ce concepe, din nisip, o machetă a muntelui, reprezentând, pe panta acestuia, un funicular, merit să aducă, jos, buștenii de pe partea cealaltă a muntelui (era prea abrupt pentru alt gen de transport), Zorba recunoaște momentul cel prielnic:

– *După cum stăm, ar trebui să începem repede, sau să nu ne mai apucăm deloc...*

Șeful îi dă răgaz, să-și definitiveze planul, până la Crăciun (un moment cum nu se poate mai potrivit pentru o naștere), între ei iscându-se, ulterior, un dialog prilejuit de vechile prejudecăți, ale grecilor, față de turci, dată fiind dușmănia multiseculară dintre cele două popoare, dialog revelatoriu pentru concepția asupra vieții a lui Zorba, creionată până acum insuficient. Nebunia invocată cu acest prilej, de Zorba, nu este aceea purificatoare, a dansului; simpla folosire

a aceluiași termen nu trebuie să inducă în eroare. Din spusele sale reiese, cu pregnanță, faptul că esența lucrurilor, a vieții înseși, nu are nimic de-a face cu **vălul istoric**, respectiv cu **vălul moral** care obstrucționează libera vedere a adevărului ființei. Toate aceste distincții sunt iluzorii, vrea să spună Zorba, smintesc sufletul omenesc, determinându-l să săvârșească păcate de moarte, împotriva vieții. Iar numărul acestor văluri este, practic, nelimitat, astfel și explicându-se visul celor doi, de a călători, cu un vas, în jurul lumii, în cazul în care mina ar putea fi readusă la viață: inițierea nu se finalizează, practic, niciodată. Ceea ce poate realiza, un maestru, este să-i dăruiască, novicei său, capacitatea de a-și exersa, singur, spiritul critic, în situații de viață dintre cele mai diverse. Or, pentru asta, e nevoie de un intens exercițiu.

După ce se arată, din nou, dezamăgit de reținerea Șefului, în privința văduvei (aceasta îi trimisese umbrela și niște bucate, prin Mimithos, un băiat cu probleme mintale, sau numai un naiv incurabil, poate – singurul care nu se sfiește să o privească fără prejudecăți, fapt sugestiv), Zorba revine, în prima zi de Crăciun, în casa Bubulinei. Îi aduce, în dar, un desen în care ea e reprezentată în chip de sirenă, îi urează să se întoarcă, corăbiile, la care ea îi răspunde că e prea târziu, mult prea târziu... Zorba nu se dă bătut: o face să râdă, îi promite o licoare – descoperită, cică, de un știu de doctor – care s-o întinerească, s-o readucă la 20-25 de ani, vârsta la care începe totul... Vârsta Șefului. Se înțelege, istoria Bubulinei constituie un avertisment, pentru el: zăbava exagerată, în iluzoria lume a visului, așteptarea, incurabilă, conduce la dezastrul ființei. Iar dacă Zorba se muncește să întrețină, și nu să demaște, această lume iluzorie, acest bătrân văl al Mayei, este pentru că,

în cazul Bubulinei, este într-adevăr prea târziu... Singura soluție ar putea-o reprezenta, pentru ea, *reîntoarcerea* la vârsta la care începe totul, vârsta la care ea însăși a îmbrățișat, condamându-se pentru totdeauna, vâlul iluzoriu al dorinței, soluție care este, însă, imposibilă, acum. Situația este tragică, cantonarea în imperiul dorinței, a unei dorințe perpetue, nu mai poate fi eradicată, iar uitarea, respectiv visul, reprezintă singurele posibilități de potolire, parțială, a suferinței. Astfel se explică faptul că Madame Hortense, care acum se crede Bubulina (vâlurile rătăcirii nu conțin, niciodată, să se aștearnă, peste ființă), își pierde, repede, conștiința, adormind, după Zorba, sau visând, după cum apreciază Șeful (semn că pentru prima oară sesizează, cu adevărat, înrădăcinarea universală a iluziei, în jurul său). Totuși nu înțelege, încă, că dorința nu are nimic de-a face cu banalele impulsuri fiziologice, astfel că ezită, în continuare, să accepte spusele lui Zorba, cel care, pentru a treia oară, îi amintește de văduvă, în felul său inconfundabil.

Șeful pare să accepte, totuși, că riscă să reediteze eșecul dramatic al Bubulinei: să zăbovească perpetuu, în gânduri, în loc să se salveze, trăind... Zbuciumul său lăuntric se accentuează; Zorba a izbutit să nască, în sufletul său, *îndoiala de sine* – sâmburele oricărei treziri. Această neli-niște se va potența, pe durata plecării lui Zorba în oraș, în vederea cumpărării celor necesare funicularului, răstimp în care se întâlnește cu văduva, pe un drum lăturalnic, trecând unul pe lângă celălalt, fără a îndrăzni, în ciuda privirilor insistente ale acesteia, să o abordeze: se vede, dorința naște și frică, nu doar gelozie sau ură... Iar dorința nu se reduce la simplul impuls natural, ci constituie tocmai atașamentul, lăuntric, de acest impuls... Atașament care crește pe măsură ce satisfacerea impulsului este amânată... Dorința

frumuseții se transformă, astfel, cu încetul, în frica de frumusețe, aceasta ajunge să tortureze, ființa, s-o învăluie în succesive *vâluri*, ce o înstrăinează și mai mult de simplitatea originară a vieții. Este și motivul pentru care Zorba îi spune, la un moment dat, că, dacă o femeie adoarme singură, iar bărbatul pe care îl dorește o abandonează singură-rătății, acesta este un păcat de neiertat. Cât îl privește pe el, însă, nici vorbă să se eschiveze, în vreun fel, de la propriu-i crez. Plecat în oraș, poposește într-un local unde, pe fundalul unei muzici romanțate, de vioară, își găsește drept companioană o prostituată ce nu mai încetează a se agăța de gâtul lui. După câteva zile petrecute cu aceasta, îi scrie Șefului o scrisoare în care precizează, spre indignarea și revolta de moment a acestuia, ce a urmat: „*A fost lung și sălbatic...*”, „*În pat, lângă mine, însăși Femeia...*”. Se vede, Zorba chiar este un Socrate modern: în orice lucru, chiar și în cel mai mărunț, el sesizează *Ideea*, esența, universalul, mintea sa urcând, asemeni prizonierului din peștera lui Platon (o izbutită parabolă pentru ilustrarea rătăcirii sufletului omenesc), de la lucrurile concrete la principiul metafizic de regăsit în ele. În fond, după cum îi și precizează, de ce s-ar grăbi, câtă vreme astfel mintea i se limpezește, iar de afacerile Șefului oricum se ocupă... „*Te pupă prieteneste, Zorba*”. Aflând de scrisoare, Bubulina vrea să afle dacă a menționat ceva și despre ea. Scena care urmează, prin patetismul și umanismul pe care le degajă, este una dintre cele mai emoționante, din întregul film: pentru prima oară, Șeful îndeplinește, la perfecție, jocul pe care-l învățase Zorba, și pe care îl mimase, până atunci, mai mult mecanic. Neputând să citească ea însăși, din cauza vederii slabe, se prefacă că-i citește gânduri scrise, către

ea, de Zorba, pentru a-i crea un simulacru de bucurie.

Caracterul sublim, al scenei, este greu de redat în cuvinte. Condamnată la a retrăi, la infinit, aceeași poveste, precum Sisif, Bubulina are nevoie de o *călăuză*. Ochiul ei, care nu mai pot vedea, singuri, ilustrează, simbolic, acest fapt. În plus, la plecarea lui Zorba, tânărul învățacel i-a spus să nu fie tristă, căci se va întoarce, la care ea i-a replicat: „*Toți spun așa...*”, ceea ce relevă faptul paradoxal că, deși nu crede că se va întoarce, nu reușește să spargă, totuși, tiparele iluziei. Neașteptata sa *călăuză* (de multe ori, te trezești abia când îți asumi responsabilitatea pentru destinul altuia) își asumă, astfel, rolul de a pune capăt dramei sale, dramă ce constă în repetarea monotonă a aceluiași scenariu, concretizat de eterna așteptare a celui hărăzit, dar fără a se putea situa în timpul sacru, ci rămânând în timpul profan, fapt ce schimbă, cu totul, sensul întregii repetiții, făcând ca ea să fie resimțită cât se poate de dureros. Salvarea, de întregul văl țesut de propria-i dorință, nu se poate realiza, așadar, decât prin satisfacerea acestei dorințe. Nu este, însă, decât o salvare aparentă, dat fiind că îți poți satisface, o dorință, și să rămâi, totuși, în continuare, atașat de ea. Dar, câtă vreme detașarea nu este posibilă, este cel mai nimerit lucru ce poate fi făcut. Important este să crezi că un lucru este real, pentru ca el să și devină real, vrea să spună Șeful. Iar, cel puțin în universul Mayei, acest lucru este perfect posibil. Bubulina e tulbură, nu poate sesiza, oricum, absurdul situației, nu poate disocia posibilul de imposibil. Iar, în ce-l privește pe Șef, el trebuie să spargă, cumva, cercul propriei neputințe – în esență, aceeași neputință ca în cazul Bubulinei... Doar că, pentru el, încă nu e prea târziu.

Citind la lampă, în camera sa, în ceas de noapte, el nu are stare. Se ridică, încearcă să imite pașii dansului lui Zorba, ciupește corzile santurii-ului acestuia, se-nvârte, în loc, încercând să dea glas, mai mult în mod mecanic, vieții din el. E imposibil, însă: n-o poți realiza imitând, ci numai trăind, efectiv. Trebuie să plece la văduvă, n-are încotro. Ezitarea nu-l poate arunca decât alături de viață, nu-i va permite s-o cunoască, cu adevărat, îl va închide într-un cerc din ce în ce mai strâmt, al iluziei, îl va transforma în captivul unei dorințe pe care și-o construiește singur, încetul cu încetul. Nu-i spune nimic atunci când văduva, deschizându-i, îl lasă să intre. Are numai un moment de derută, când o vede izbucnind în plâns. Dă să plece, dar aceasta îl oprește la timp: își plânge soțul mort, ca și propria-i neputință de a se opune impulsului lăuntric... opoziție din care, abia, se naște dorința. El se aruncă la picioarele ei, în semn de rugăciune: unirea ființelor lor se poate produce, fără nici un pic de violență, conform legilor firii. În fond, oamenii nu pot realiza nimic important, în lume, decât unindu-se. Sexul însuși e un semn că oamenii trebuie să se apropie, nu să trăiască în despărțire, unii de alții. Important e să nu ajungă să corupă, ființa, prin transformarea impulsului în dorință, iar a acesteia într-un văl ce o captează cu totul, transformând-o în prizoniera propriei zămisliri. Aceasta se întâmplă, de obicei, atunci când făptura nu mai vede nimic, dincolo de el, considerându-l o realitate ultimă, absolută, un scop în sine. Pentru mulți, este, acesta, *vălul sexual*, ce le devine fatal, precum fiului lui Mavrandoni. Cu numai puțin timp înainte de venirea Șefului, dăduse târcoale casei văduvei, dar aceasta îi mototolise, cu dispreț, biletul său pentru ea, fără a-l citi. Fusese, însă, urmărit,

astfel că Șeful fu văzut, atunci când, în ceas târziu de noapte, intră în casa acesteia. Fu de ajuns ca următorul să-i șoptească, adevărul, fiului lui Mavrandoni, pentru ca acesta să se înece în mare. Boala sa (căci iubirea ce se înfiripă în absența celui iubit nu este altceva decât o îngrozitoare boală, clădită pe o imagine iluzorie, a celuiilalt) îl conduse, în cele din urmă, la moarte. Sufletul său mort determinase, în cele din urmă, și moartea trupului. Dis-de-diminează, sătenii, în frunte cu tatăl, îi aduc trupul neînsuflit la casa văduvei, aruncând cu pietre... Doar Mimithos schițează câteva gesturi de apărare, stârnind râsetele, astfel că, în momentul în care văduva apare la geam, toți amuțesc și se retrag. Verdictul este însă cât se poate de crud: văduva este învinovățită de moartea fiului lui Mavrandoni. Este, culpabilizarea, o formă de purificare, a ființei? Poate doar atunci când este provocată de ființa însăși, și nu de vreun canon tradițional, neînțeles. Se simt răspunzători, din acest motiv, ceilalți, pentru sfârșitul tragic al celui bolnav de dorință? Ei culpabilizează în virtutea unor mecanisme pe care tot propriile lor dorințe refulate le-au creat, după cum bine a intuit, încă de la început, Zorba, iar hotărârea lor de a o pedepsi, cumva, pe văduvă, este de fapt hotărârea de a se lecui de obiectul dorinței lor, de a evita să se întâmple, și cu ei, ce s-a întâmplat cu fiul lui Mavrandoni, în condițiile în care sunt incapabili de a se detașa, de dorința însăși. În loc să vadă problema la ei înșiși, o consideră, pe văduvă, responsabilă de frumusețea ei, pe care o asimilează păcatului. Frumosul generează durere, în sufletele noastre, doar atunci când resimțim înstrăinarea noastră față de lumea lui, doar atunci când ne relevă imperfecțiunea, chiar mizeria noastră. Având, însă, o percepție pozitivă, asupra

propriei ființe (iată de ce îndoiala de sine este principiul spiritual și indispensabil al veritabilei treziri), insul consideră frumusețea, în felul acesta, drept un pericol, drept un păcat... Principiul enunțat, al lui Zorba, ar putea fi invocat, aici, prin inversare – e un păcat ca o femeie să lase un bărbat ce o dorește să doarmă singur – dacă ar fi fost vorba de un simplu impuls, din partea celui mort, și nu de o boală grea, provocată de dorință, și de întreg vâlul ce i-a aruncat în întuneric, ființa, în chip fatal. Nimic nu-l mai putea salva, dar sătenii nu înțeleg, asta, cum nu înțeleg crunta rătăcire în care se află ființele lor. Duminica următoare, dorința lor de răzbunare (dorința naște dorință, este știut) are prilejul de a se manifesta nestingherită. Ieșind spre biserică, văduva este blocată, de Mavrandoni, chiar în ușa acesteia. Urmează hăituirea ei, prin aruncarea cu pietre, precum prevede tradiția, în caz de adulter. Este, însă, o altă situație, neprevăzută de vreun canon tradițional, de unde și deruta celor de față (**vâlul tradițional** își demască artificialitatea). Încercuită, văduva se aruncă la tulpina unui copac bătrân, cuprinzându-l, disperată, cu mâinile, ca pentru a se identifica cu el. Singurul ce o plânge, pe nefericita văduvă, este Mimithos... Cel îmbrățișat, de ea, ultima oară, înainte de a părăsi această viață, se simte vinovat.

Dacă fenomenul morții ne este dat din naștere, nu același lucru poate fi zis și despre frica de moarte, adică despre neputința în fața dorinței noastre de a împiedica venirea morții. Această dorință, veșnic nesatisfăcută, face parte din moștenirea noastră socială, din **vâlul cultural** cu care mediul social ne îmbuibă, încă de la primii pași în viață. Iar tot efortul pe care îl depunem, în vederea așa-zisei pregătiri pentru moarte, nu este decât o parte intrinsecă acestui vâl, ce nu poate

fi, astfel, înlăturat. Nu există sistem de valori ce ar putea eradica această spaimă, doar detașarea de acest gen de dorință ar anula, de la sine, problema. Iar cea care provoacă cea mai cruntă suferință este o altfel de moarte, provocată de conștientizarea înstrăinării de esența vieții și dublată, în plus, de neputința de a remedia, în vreun fel, situația. Cazul Bubulinei este elocvent, în acest sens. Venind, prin ploaie, la cei doi oaspeți, le impută nu încălcarea vreunui cod moral, ci tocmai a aceluia ținând de psihologia socială elementară:

– *Sunteți așa bainei... De ce m-ați părăsit? Tot satul râde de mine...*

Așadar, ce o deranjează, pe ea, nu este lipsa de verticalitate, a lui Zorba, ci oprobiul public; **vățul psihologic, social**, este cel care o împiedică, de astă dată, să perceapă esența situației. Zorba o minte, din nou, cultivându-i vechea iluzie... N-are încotro, Șeful îl informează, repede, despre răstălmăcirea, de către el, a scrisorii sale. Inelele pe care Bubulina le adusese cu ea, și pe care le confecționase special pentru această ocazie, din doi bani de aur, pe care-i avea de la amiralul englez, își așteptau prima suflare de viață. Faptul că ea păstrase cei doi bani de aur pentru înmormântare are valoare simbolică, în cele două inele contopindu-se, acum, nașterea și moartea, proveniența lor indicând transfigurarea poveștii Bubulinei către un alt sfârșit, fără ca tiparele iluziei să fie, prin aceasta, sparte.

Pentru prima oară, în film, Zorba apare atât de ezitant. Martor fiind, încă de la început, la drama Bubulinei, acum se vede, la modul efectiv, parte integrantă din ea. Sub lumina lunii, ritualul cununiei se desfășoară într-o pace și o cumișenie totale. A doua zi, cu o duminică înaintea Paștelui, Zorba se vede pus în postura de a o doftorici pe Bubulina, dată fiind răceala zdravă a

acesteia. Satul prinde, de veste, despre starea „străineii”: deși și-a petrecut întreaga viață, printre ei, sătenii o percep tot ca pe o străină... Rigiditatea viziunii acestor oameni, asupra vieții și lumii, este absolută. Drama lor se explică prin excesiva receptivitate pe care o cultivă societățile ermetice, tradiționale; rătăcirea lor e deplină. Două babe își fac intrarea în camera Bubulinei, spre disperarea lui Zorba, care încearcă să-i distragă atenția. Horcăitul ei le dă curaj, și încep să-i cotrobăiască printre lucruri. La vederea lor, muribunda apucă crucea, ducând-o la gură. În pofida încercărilor lui Zorba, de a o liniști, îi moare în brațe. Căutându-și liniștea, în aceste ultime momente, rostește câteva cuvinte din „*Tatăl nostru*”, după care revine la al ei *Canavarro*, la vechea și dulcea ei iluzie, ca semn al imposibilității, sufletului ei, de a scăpa din captivitate, măcar în acest ceas final. Întoarcerea la origini, prin invocarea *mamei*, ca ultimă manifestare a vieții din ea (în fond, primul cuvânt învățat de om), poate însemna, totuși, eliberarea ființei sale de strânsoarea vălurilor mayei. Ceea ce frapează e reacția sătenilor, care îi invadează, instantaneu, casa, golind-o de toate lucrurile și afișându-le, cu infantilă veselie, ca pe niște trofee. Străinul, cel care e perceput, de orice comunitate, ca un pericol, la adresa stabilității sale (în virtutea unor instincte primitive, ale omului), se află, acum, în posesia lor... Se vede, e posibil să iubești pe ascuns, până la capăt, dar nu și să urăști, pe ascuns, până la final: când va veni momentul, ura, disprețul, își vor arăta colții. Peste doar câteva clipe, moarta rămâne singură, în patul ei, în mijlocul unei camere complet golite. Zorba mai găsește, lângă ea, doar papagalul, agităndu-se în colivia lui: singurul lucru viu, din casa Bubulinei, nu prezentase nici un interes, pentru săteni... Sufletele lor, complet mortifi-

cate, nu mai suportau, în preajma lor, manifestări ale vieții. În plus, papagalul e expresia eternei și sterilei repetiții, a uneia și aceeași dorințe, care a măcinat-o, până la moarte, pe Bubulina...

Venise și rândul ultimului vâl, cel ce furnizase pretextul întregii inițieri, să fie ridicat: **vălul material**. Întreg satul, împreună cu călugării, sunt adunați la poalele telefericului, pentru a asista la coborârea primilor bușteni, de pe vârful muntelui. Zorba poartă un costum negru, Șeful, unul alb. Cu un foc de armă, Zorba dă semnalul inaugurării operațiunii. Primul buștean se sfarmă, înainte de a ajunge jos. Al doilea, capătă viteză prea mare, și zboară, pe deasupra capetelor celor adunați, direct în mare. Al treilea nu mai apucă să ajungă, jos, deoarece întregul funicular se prăbușește... Toată operațiunea gândită de Zorba este un fiasco. Călugării și sătenii, speriați de moarte, fug îngroziți. Rămăși singuri, cu fețele și costumele prăfuite, cei doi prieteni se privesc lung, liniștit, fără a schița vreun gest. Brusc, Zorba își amintește de colivia papagalului, și de mielul ce încă sfârâia, în rotisor (singura ființă, vie, în afară de ei, și sursa de energie a vieții). Se așează să mănânce, iar Zorba sparge tăcerea, în stilul-i caracteristic, dând naștere uneia dintre cele mai memorabile scene din istoria filmului. Pe fundalul nemuritoare melodie a lui Mikis Theodorakis, semnatarul coloanei sonore a filmului, cei doi execută primii pași, către o altfel de percepție, către o altfel de simțire, a vieții, a universului. Pe plaja pustie, având în spate marea, cu valurile liniștite, spălând țărnul, armonia din jurul și din sufletele lor este deplină... Izbucnesc, amândoi, într-un râs debordant, contagios:

- ...*Poți și tu să râzi? Râzi?*
- *I-ai văzut cum fugeau?*
- *Mai ales călugării!*

– *A doua oară... A treia oară a fost cel mai bine. N-a mai rămas nimic... Nimic!*

Cei doi prieteni râd și dansează, umăr la umăr, în ritmul nemuritoare melodie ce a fixat, memoriei lumii, dansul lui Zorba, în vreme ce perspectiva se lărgeste, înfățișând micimea, nimicnicia condiției omenești... Ultima replică a Șefului are darul de a pune, în adevărata lumină, întreaga miză a filmului. Dacă lui Zorba îi aparținuse primul cuvânt, în film, lui îi revine ultimul, și nu este unul oarecare, ci însăși cheia acestuia: „*Nimic!*”... Iar bucuria se așterne, deplină, peste fințele celor doi, potențată, parcă, de această revelație! Or, asta se petrece deoarece nu este o atitudine arbitrară, în raport cu întreaga desfășurare a acțiunii, ci una îndelung și meticolos pregătită, pas cu pas. Conștientizarea acestei realități universale – nimicul – suportă diferite grade, pe parcursul inițierii, odată cu demascarea succesivă a vălurilor ce acoperă ochiul interior al ființei. Iar replica ultimă a Șefului vine să confirme intuițiile oricărui observator atent al evoluției sale, altfel neputându-se justifica detașarea lăuntrică, a Șefului, față de aproape tot ce i-a fost dat să trăiască, în jumătatea de an petrecută în Creta, în compania lui Zorba. Încă de la început, tânărul gentelman pare a fi preocupat de cu totul altceva decât de motivul aparent al venirii sale în Creta: repunerea, pe picioare, a vechii mine, nu pare să-l intereseze cu adevărat, dovadă nonșalanța, seninătatea cu care se lasă, de fiecare dată, pe mâna lui Zorba, deși acesta îl avertizase, de la bun început, asupra renumelui său, deloc încurajator (acela de „*Molima*”). În port, acceptă să-l ia, cu sine, pe Zorba, deși este conștient că nu-l cunoaște și că, poate, săvârșește o prostie; apoi, se lasă, mai departe, pe mâna lui Zorba, deși acesta îl avertizează că are numai o jumătate din creier, și că

l-ar putea ruina. Acum, la final, nu se arată deloc supărat de eșecul întregului proiect, liniștea ce i se așează, peste suflet, purtând, în plus, stigmatul bucuriei... Lucruri enigmatice, ce nu ar putea fi înțelese dacă nu am accepta că atitudinea Șefului era una specială, de la bun început! În film, este înfățișat, de mai multe ori, citind, noaptea, în camera sa, fără ca discuțiile sale cu Zorba să ne releve, vreun moment, conținutul preocupărilor sale. Face parte, asta, din tehnica regizorală a lui Michael Cacoyannis, cel ce semnează și scenariul, care ar fi redus, cu mult, tensiunea întregii narațiuni, dacă ar fi lămurit acest aspect. Prin ultima replică a Șefului devine evident, însă, că scrierile pe care le citea, cu atâta ardoare, erau scrieri buddhiste: în această filosofie, doar, Nimicul reprezintă realitatea universală, iar lumea în care ne este dat să trăim, o imensă Maya, cu nenumărate văluri, ce ne încarcerează ființele... Acest adevăr este întărit de excepționala carte, a lui Nikos Kazantzakis, ce a stat la baza acestui film – este vorba de „*Alexis Zorba*” – în care tânărul companion al lui Zorba se arată preocupat, de la bun început, de filosofia buddhistă, intrând în polemică, în nenumărate rânduri, cu acesta, în pagini de o profunzime ce n-ar fi putut redade în film. Așadar, nimicul pe care-l afirmă, în final, Șeful, la modul explicit, ca și detașarea sa față de manifestările Mayei, sunt prezențe constante, în atitudinea acestuia, încă din primele secvențe ale filmului. Iar nebunia, a cărui lipsă i-o impută Zorba, nu este altceva decât detașarea convertită în bucurie! Este de înțeles, acum, de ce destinele celor doi se întâlnesc, aparent arbitrar, ca și menirea pe care Zorba o are, în raport cu destinul celui mai tânăr. Faptul că, după primele două încercări, eșuate, de a aduce jos buștenii, prin intermediul telefericului proaspăt construit,

Zorba strigă: „*Nu-i nimic! Continuați!*”, nu trebuie să inducă în eroare. În traducere, într-o formă mai limpede, expresia sa înseamnă „*Nu vă fie frică! Nimicul nu ne poate-atinge! Continuați!*”, fapt ce nu indică o viziune opusă, a lui Zorba, în raport cu aceea a Șefului, ci tocmai faptul că celor mulți, neinițiați, învăluiți de vălurile mayei, adevărata esență, a realității, trebuie să le rămână ascunsă. Ea îi sperie, îi înspăimântă, provocându-le atitudini diametral opuse atitudinilor celor doi, în sufletele cărora ea se convertește în liniște, detașare, respectiv bucurie. Este și motivul pentru care, am văzut, Zorba o minte, în repetate rânduri, pe Bubulina. În plus, nici chiar Șefului nu îi vine ușor să și-o asume, iar asta pentru că, deși parțial inițiat, nu înțelesese că conștientizarea nimicniciei lumii se poate converti în poftă de viață, în bucurie. Pentru el, Zorba reprezintă o enigmă, prin forța pe care o posedă, deși, după cum avusese prilejul să remarce, dispunea de o putere admirabilă de detașare față de iluziile lumii înconjurătoare. Nu pricepea, însă, cum se pot armoniza detașarea și bucuria... Faptul că Zorba își propune, de la bun început, să-i releve acest adevăr, reiese din dialogul lor final, în care îi vorbește despre necesitatea internă, a ființei, de a se elibera de vălurile mayei – pe care tot el, rând pe rând, i le înfățișase, în toată amăgirea lor aducătoare de infinită suferință – eliberare ce nu se produce în absența nebuniei ce conferă puterea de a rețea frânghiile ce ține captivă, înlăuntrul acestora, ființa. Iar mărturisirea lui Zorba, prin care îi comunică, Șefului, că niciodată n-a ținut la un bărbat mai mult decât la el, se explică tocmai prin aceea că el este singurul pe care a reușit, vreodată, să-l inițieze, să-l moșească. Comparația căreia i-am dat, în câteva rânduri, glas, dintre Zorba și Socrate, se vedește a fi, și din

această perspectivă, potrivit: *inițierea* Șefului constă, de fapt, în *demascarea vâurilor ființei*, nu în arătarea adevărului. Acesta, trebuie aflat de ucenic, prin propriile sale puteri.

Exemplul de față poate fi considerat, pe bună dreptate, unul fericit, pentru interpret: atunci când opera de artă constituie, ea însăși, un act interpretativ complex, a o interpreta nu poate însemna decât relevarea coordonatelor esențiale acestui proces. Or, din faptul că acest proces ajunge să nu mai fie vizibil, în momentul în care receptarea operei de artă este în act, reiese că interpretarea are tocmai menirea de a evidenția coordonatele veritabilei receptări. Exact în acest context devine cu puțință și repovestirea secvențelor semnificative ale unei opere

de artă aparținând genului cinematografic, fapt a cărui ilustrare practică se vedește a fi la fel de complex ca și opera de artă, dar, în același timp, inevitabil. Abia atunci când interpretul reușește să-l *convingă*, pe cititor, de viabilitatea cheii sale interpretative, acesta din urmă o va și proiecta, asupra operei de artă. În cele din urmă, *teoria* interpretării pare să pălească, în fața exigențelor generale ale procesului argumentativ și în fața artificilor mai mult sau mai puțin retorice, de care face uz interpretul... De multe ori, abia diferențele dintre teoria și practica interpretării dau seamă de trecerea subtilă de la interpretarea *ca* interpretare la interpretarea *ca* adevăr al operei de artă...